

SLAMNIGOVA SLAVOMEDITERANSKA NONŠALANTNOST U RADIODRAMSKOME *CAPRICCIU*

Anđela Vidović

UDK: 821.163.42-2.09Slamnig, I.

Iako se Slamnigov radiodramski opus može promatrati kao svojevrsna produžena ruka njegove proze, donekle i poezije, u ovom će se radu putem ograničene radiofonske optike zvuka i dijaloga pokušati povezati njegovih jedanaest radiodrama, sabranih u *Firentinskom capricciu* (1987.), s revolucijom dramaturške strukture pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća (Rodger 1982: 5). Karakteristično slamnigovsko kreativno pomirenje konvencije i inovacije, tradicije i moderniteta (Maroević 2019: 40) duboko je uronjeno u poseban model jezika.

Ključne riječi: Ivan Slamnig; radiodrama; nova dramaturgija; jezik

Ne znam zapravo što bih htio da kažem. Ne mogu pisati radiodramu ako ne postoji tijelo koje nju izvodi. Pisao bih možda nešto srodno, ali ne mogu pisati radiodramu bez radija.

Ivan Slamnig – o sebi i drugima (ulomci iz intervjua; 2004: 188)

O Slamnigovim su radiodramama pisali mnogi – od Vončine, Donata, Price, Gracina, Sabljaka, Bošnjaka, Petlevski, Peričić, Ramljak do Grgić, nabrojimo samo neke – u mahom obljetničkim zbornicima i studijama. Povodom devedesete obljetnice piščeva rođenja, Tonko Maroević priređuje u Stoljećima hrvatske književnosti Matice hrvatske opsežna i vrijedna *Izabrana djela*, obuhvativši između ostalih i dvije radiodrame, *Plavkovićev bal na vodi* i *Carev urar*. Ipak, nad podzastupljenim žanrom i njegovim inovatorom ostaje Vončinino pitanje same naravi tih novina (2005: 63). Tu je i neizbježno važno mjesto koje radiodrama zauzima u hrvatskome književnom korpusu kao najpoznatiji i najprevođeniji dio naše književnosti u svijetu. Ona, uz iznimnu plodnost i raznolikost domaćih autora, ujedno označuje približavanje suvremenim zapadnim tendencijama, koje su još prije donekle započeli Zvonimir Bajsić i Krešo Novosel.

U radu ću stoga putem radiofonske optike zvuka i dijaloga pokušati povezati ukupan Slamnigov radiodramski opus sabran u *Firentinskom capricciu* (1987.) s revolucijom dramaturške strukture pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća (Rodger 1982: 5). U tu revoluciju Slamnig nema povjerenja pa će je često svoditi na »dosjetku, kalambur i maskeratu« (Donat prema Vončina 2005: 287). Tematski će se radiodrame raslojavati u zavičajnosti, erotici, tradiciji i identitetu specifično uronjenima u jezik *poete ludensa* i *poete doctusa*. Pjesnika koji sumnja u sve na tragu Pirandella i Pintera, a opet obogaćuje i nadograđuje tradiciju »kolokvijalnim rečenicama i podsmješljivim tonom« (Maroević 2019: 15).

Taj opus nastaje u ranijem razdoblju njegova stvaralaštva, u šezdesetim i sedamdesetim godinama, te obuhvaća jedanaest radiodrama. Prije sabiranja u *Firentinskom capricciu* (1987.), prethodno su objavljivane

u časopisima *Republika*, *Forum*, *Književnik*, *Razlog*, *Dometi* i *Teka*. Kronološki, prema godini objave i praižvedbe, riječ je o sljedećima: *Knez* (objavljen 1960., praižveden 1959.), *Plavkovičev bal na vodi* (1960.; 1966.), *Carev urar* (1964.; 1964.), *Staklena vrata šume* (1970.; 1969.), *Ovo je posljednji i konačni poziv* (1987.; 1968.), *Firentinski capriccio* (1971.; 1971.), *Paško, aliti gluhi gost* (1972.; 1971.), *Dva hipija u tročetrvtinskom taktu* (1975.; 1972.), *Cezario* (1958.; 1974.), *Njih dvoje ili stari vic* (1975.; 1975.) i *Rođendan* (1982.; 1978.).

Gotovo ga je nemoguće promatrati izvan *krugovaškog* senzibiliteta koji prihvaća angloameričke utjecaje i historiografskog konteksta Hrvatskoga radija. Naime, slušateljstvo je u vremenu njegova nastanka zasićeno ratnom i društveno-problemskom dramaturgijom. Mladi ljudi idu »kontra jeftine patetike ratnih pobjednika« (Maroević 2019: 17) pod geslom »Neka bude živost« (1952.) zazivajući pluralizam i raznolikost. Dramski su dijalozi bitno poetski, imaginativno iskričavi (Maroević 2019: 18), jezik je *persona dramatis* (Donat prema Vončina 2005: 63), a slušanje »prepuno avantura, začudnih događaja i snova« (Szendy 2007: 19).

Prvih tridesetak godina, dakle do 1956., na Radio Zagrebu izvedeno je preko tisuću dramskih tekstova (Bošnjak 2012: 9), a od 1957. do kraja 1971. više od stotinu pedeset praižvedbi izvorno radiodramskih tekstova hrvatskih autora (Vončina 2005: 62). Neobično bogata produkcija daleko nadmašuje praižvedbe domaćih dramskih pisaca u svim kazalištima. Vojislav Kuzmanović¹ probija led za *krugovaše* 1956. s radiodramom *Jedan čovjek manje*, a slijedi ga Slamnig s antidramom *Knez* (1959.), za koju će prvi Donat i Tenžera ustvrditi da je njezino ishodište u nesporazumu, a pokretač radnje slučaj. Za Vončinu (2005.) to je novi odnos prema slučajnosti, a pisac nesvjesni prethodnik postmoderne.

¹ Uz Zvonimira Bajsića, pionira dokumentarne radiodrame (tzv. *featurea*) jedno od najvažnijih imena hrvatske radijske dramaturgije. Njegov je jezik zapuštene stvarnosti i dobačena dokumenta (Prica 1986: 337). *Ubio sam Petra* (1958.) pripada antologijskim radiodramskim ostvarenjima.

Radio Zagreb ujedno je tadašnji glavni poticatelj dramskog stvaralaštva, izvode se, primjerice, Adamov, Beckett, Böll, Brecht, MacLeish, Mrožek, Pinter, Shaffer, Tardieu, Dylan Thomas i dr. Naša ih kazališta nisu još otkrila, ili, ako jesu, to je tek djelomice. Prevođenje, u kojem sudjeluju pisci, pa i dramatičari, znatno utječe na oblikovno, dijaloško, kao i na sadržajno, motivsko, misaono usmjerenje i profiliranje hrvatske radiodrame (Hećimović 1984: 27).

Protagonisti te europske poslijeratne avangarde i nove dramaturgije, Beckett na francuskom ORTF-u i Pinter na BBC-ju uvode kolokvijalni jezik, točke i pauze, a čitavu dramu promatraju poput kompozicije (Rodger 1982: 98). Povezivanje i važna suradnja radijskih producenata i dramskih pisaca u mnogome je utjecala na iznimni britanski razvoj drame u pedesetima i šezdesetima, koja se ubrzo preselila na film i televiziju oblikujući tzv. novi realizam. Beckettova *Posljednja vrpca* odjekuje u radiodrami *Djeca pjevaju* (1965.) Vanče Kljakovića i *Kriku* (1963.) Ivice Ivanca, čime se potvrđuje hvatanje koraka s novom dramaturgijom. Ona će u Slamnigovim pomaknuto oblikovanim svjetovima mašte dosegnuti poetiku »posebnog modela jezika« (Prica 1986: 340).

NIMALO »OHLAĐENA« TRADICIJA U STIHOVIMA

Knez, *Plavkovićev bal na vodi*, *Cezario* i *Carev urar* likove smještaju u različite kostimirane situacije gdje je vrijeme neuhvatljivo, a sama intertekstualna dramska struktura donekle je nalik bajci. Na granici mita, bajke i stvarnosti *Knez* šetnju šumom, odnosno izlet smješta u rekonstrukciju odsječka povijesti (Bošnjak 2012: 161) za koju će Tenžera ustanoviti kako joj nedostaje koherencije.² Nema dramskog raspleta (Petlevski 2004:

² Motiv pretraživanja povijesti amblematski je za generaciju; usp. Šoljanov *Kratki izlet*.

243), izvrće se ruglu ljudska taština i gramzivost (Vučićević 2004: 76) te se ostvaruje osebuja veza s Pirandellovim opusom (npr. *Enrico IV*) i avangardnim »kazalištem sprdnje«.³ Moguće i nestvarno postaju novina (Peričić 2002: 347).

Klapski, dva se druga odlučuju na vlastitu povlasticu, odnosno izlet, ne zaputiti vlakom. Na simulirajući se partizanski marš po šumama i gorama upućuju pješice. Jedan se ozljeđuje, ostaje u krčmi, a drugi nastavlja marš u noći uz zvuk zvekira. Drugi, Antun, izgubljen između dvaju svjetova, zaluta u noći te u strukturi sna (Peričić 2002.; Vončina 2005.)⁴ biva uvučen u priču kako je baš on dugo očekivani nasljednik plemićke kurije. U tu apsurdnu priču gotovo i povjeruje:

VRTLAR: Tri madeža u pravilnom trokutu! Jedinstveno! Odabranik!
A ja, vrtlar, sjedim u mraku i promatram: svatko, tko dođe, bude ustoličen za kneza! Već petnaest godina! Da, imali smo i kneginja.
Tko god dođe – biva odabranik! I svi to primaju!

Dramska je radnja tu najjednostavniji uzorak kazališta zabune s jednim, jedinim nesporazumom oko kojeg se stvara zaplet (Petlevski 2004: 242). Sraz je to dvaju svjetova – stvarnosti i mita, suvremenosti i povijesti. Apsurd, mit i bajka bivaju suprotstavljeni svijetu administracije. Tako rafinirani privid i igra u kazalištu postaju alternativom zbilji i ozbiljnosti (Vončina 2005: 63),⁵ psihologiji i sociologiji (Vončina 1996: 41). Kao i u

³ Termin *théâtre de dérision* Emmanuel Jacquart u istonaslovnoj knjizi iz 1974. preuzima od Ionesca.

⁴ Slična je izvorno prozna »Zelena pupavka« (p्राizvedena 1997., r. Branko Rutić) s pripovjedačevim snom u središtu. Riječ je o parodiji hodočašća u Zagorju.

⁵ Zbiljno i ozbiljno rastvara se u fingiranom autobiografskom zapisu šetnje od Trešnjevke do Gornjeg grada, dokumentarnoj radiodrami *Truncatio ili Marina kruna* (1976., r. Zvonimir Bajsić), koja doživljava europski neuspjeh. Riječ je o okrnjenoj, referencijalnoj »kaši« s unutarnjim monologom, simptomatičnim za slamnigovski postupak. Pripovjedač razmišlja o književnom postupku truncacije,

Slamnigovoj poeziji i prozi, tuđi se poticaji stalno propuštaju kroz različite filtere, ironiju, skepsu i sl., a ludizam se rastvara u »osebujnom i kontrastnom mozaiku« (Vončina 2005: 64) suvereno se poigravajući s vlastitim i našim poznavanjem književnosti. S autoritetima je jednako ležeran i podrugljiv kao sa samim sobom (Maroević 2019: 29).

U jeziku koristi naznake sukoba standarda i dijalekta (Bošnjak 2012: 162), tretiranog kao stranog jezika u pedesetima te mu tako »vlastita tradicija postaje opasnim svijetom mašte« (Petlevski 2004: 243). *Knez* postaje tadašnji otvoreni prostor društvene kritike, praižvedba je drukčija od kasnijih izvedbi, a dramaturgija izmiče mimetičkom konceptu. Za Slamniga je povijest prije svega tradicija koja se iskazuje kroz jezik (Bošnjak 2012: 163), a on je putnik kroz taj jezik koji često mijenja mjesta i pozicije pripovjedača. Stoga ni ne čudi što mu zakamuflirani govor nerijetko služi za progovaranje o vječnim i važnim temama.

U *Plavkovićevom balu na vodi* prvi se put neko radiodramsko djelo izravno, slobodnom uporabom citata vezuje na hrvatsku književnu baštinu (Vončina 2005: 65). Tadašnji je dramski program Radija Zagreb emitirao tek pet tekstova starih hrvatskih pisaca, od kojih su tri bila Držićeva. Slamnig prerađuje i oživljuje poslanicu Ivanu Plavkoviću (tj. Gunduliću), pjesme i druge tekstove starog hrvatskog pjesnika Horacija Mažibradića koji se nerijetko sukobljavao sa zakonom. Slušatelje se, tada okružene ratnim zbivanjima ili temama iz društvenog života, odvodi u kostimirani svijet baroka i zaboravljene književne vrste, pastore, u kojem se sukobljavaju dva svijeta te se značajno povećava njihov interes za domaću književnu baštinu.

To su nepriznati Oracijev »mali svijet rubna, nesnalažljiva talenta« i društveno uspješan svijet Gundulića koji pristaje u opći okvir. Oracije ima jedino »malenu slobodu pripadanja samome sebi« na kojoj mu Gundulić čak pomalo i zavidi te u konačnici kao autsajderu mora odati priznanje:

ali i o svemu o onom svakodnevnom, nevažnom. Moj život kao moja priča ili je ipak obrnuto?

PLAVKOVIĆ: [...] Nazdravljam čovjeku, koji nikada neće imati novi plašt. Nazdravljam čovjeku, koji nikada neće imati novca. Nazdravljam nesnalažljivom talentu. [...] Nazdravljam čovjeku, koji ne spada među nas. Čovjeku koji nam stoji nasuprot, odvojen od nas i po tome vrijedan koliko i svi mi...

Prva izvedena hrvatska radiodrama u stihovima, jednočinka napisana u jedanaestercu *Carev urar*,⁶ osamljeno je djelo koje tematizira odnos umjetnika i vlasti, Venceslava i Cara. Urar izrađuje sat za cara. Oteže iz straha jer završetak posla označuje njegovu smrt. No strah od smrti nije jedini razlog, tu je i umjetnički perfekcionizam. Slamnig tu postupa kao pjesnik istražujući tanku crtu između ništavila i nade (Pavličić prema Sabljak 1999: 97). Čitava je drama u iščekivanju, a uočljivi su utjecaji T. S. Eliota, Yeatsa i Johna Donneaa:

VENCESLAV: Kome zvono zvoni? Meni zvoni
navješćujući miran rad do kraja,
do prirodnoga kraja!

Nema određenog mjesta, vremena ni radnje. Kretanje glasa je jednako nestalno poput kretanja emocija te je gotovo neodvojivo jedno od drugoga (Sabljak 1999: 98). Zvuk glasa tu pokreće imaginaciju intenzitetom, intervalom, ritmom i tempom koji nemaju pretjerane veze s objektivnim značenjem samih riječi.

Odmjerenom, gotovo strogom poetskom ozbiljnošću bavi se sudbinom stvaralaštva, ili univerzalnim odnosima između stvaraoca i društva, tj. vlasti, u trijadi umjetnost – moć/vlast – vrijeme jer iako Car na kraju radiodrame umire, zadaća novog vladara ostaje jednakom, a to je dovršetak sata. Prisutna je tu i zajednička težnja *krugovaške* generacije da se umjetnika

⁶ Iste je godine emitiranja, 1964., nastala i prva hrvatska filozofska radiodrama Vlade Gotovca, *Buđenje na kraju*.

svede na mjeru obična čovjeka (Grgić 2017: 342). Završeci su bez sugerirane pouke ili simbolike.

Nešto ranije napisana poetska drama *Cezario*, varijacija na Shakespeareovu komediju *Na Tri kralja* u mitskoj Iliriji, čekala je na praizvedbu šesnaest godina. Radnja je pojednostavljena i fragmentirana i odvija se na tri plana: Vojvodina palača, Olivijina kuća i morska obala. Prisutno je poigravanje motivima i jezičnim izrazima te vječnom oprekom stvarnog i nestvarnog (usp. *Knež*). Slamnig potpuno izmjenjuje jedanaesterački stih, odmiče se od *blank versea* i Ogrizovićeve tradicije (Sabljak 1999: 99) te na kraju upotrebljuje alkmanski stih: »Ne pristupaj mi niti stopu bliže«.

Ton glasa određuje opći intenzitet osjećanja, oporom se rimom potencira snaga izraza i smisao značenja, primjerice ključni nagovještaj promjene emocije u »Cezario da postane Viola«. Riječ je o specifičnom jeziku koji nastaje kao rezultat živopisna spajanja scenskih riječi, njihove glazbe i pokreta (Sabljak 1999: 100). Eksplicitan jezik nanovo se povezuje s tradicijom.

U svim se tim proteagama prostora od šume, prilaza starim dvorcima, morskih prostranstava do urona u stariju hrvatsku književnost staro doživljava kao aktualno, kao svojevrsno kreativno pomirenje konvencije i inovacije, tradicije i moderniteta (Maroević 2019: 40). Stalno nam tako Slamnig pokazuje i dokazuje da djela starije hrvatske književnosti nipošto nisu »ohlađena« ili dosadna, a to je potvrdilo i tadašnje slušateljstvo čije se zanimanje za književnu baštinu od trenutka emitiranja znatno pojačalo.

JEZIČNI NESPORAZUMI SUVREMENOSTI

Hirovito se poigravanje zavičajnosti u Slamniga najviše očitovalo u pripovijetki *Frižider (Povratnik s Mjeseca, 1964.)* i autobiografskim zapisima *Kismet* (1999.). One nam otkrivaju pjesnika duhom Mediteranca i Primorca zahvaljujući slučajnosti. Svega je šestinu života proveo

u rodnome Metkoviću, u koji se vraća od 1955. do 1958. Ta možemo reći kozmopolitska zavičajnost stečena je unutar vlastite obitelji u kojoj su se uz hrvatski govorili njemački i talijanski jezik. Ona odjekuje u čitavu njegovu opusu, pa i radiodramskome, povezujući zavičajnost s dragom mu temom relativnosti identiteta. Nadovezujući se na Tainea, čovjek izvan mjesta ne postoji (Vučićević 2004: 74).

Iako se *Staklena vrata šume* poput *Ovo je posljednji i konačni poziv i Firentinskog capriccia* bave muško-ženskim odnosima, ili prije odnosima »njega« s »njima«, protagonist *etruskolog* i njegova školska prijateljica Erika u šetnji zavičajem shvaćaju da ih mnoge pojedinosti podsjećaju na djetinjstvo i neostvarene ljubavi. Njihov je zajednički bijeg svojevrсна Arkadija (usp. *Plavkovićev bal na vodi*), san (usp. *Knez*) koji odvođe slušatelje u samo naoko realističnu radiodramu gdje će se uspostavljena veza okončati jednakom brzinom kojom je i uspostavljena.

Te tri radiodrame s *Dva hipija u tročetrvtinskom taktu*, *Njih dvoje ili stari vic* i *Rodendan* dijele slične dramaturške probleme sadržane u suvišku vizualnog scenskog sustava (Ramljak 2013.) razvidnom u didaskalijama. One će prije funkcionirati u kazalištu, nego li u mediju koji je »uvijek nekako u pozadini zbivanja« (Arheim 1936: 8). Zbivanje je u jeziku koji zapinje u šumovima, nesporazumima i paraverbalnim obilježjima komunikacije.

Staklena vrata šume, *Ovo je posljednji i konačni poziv i Firentinski capriccio* povezane su junakovim *erosom* (Vončina 2005: 69) s izostankom klasične psihologizacije (Ramljak 2013.). Oskudna karakterizacija i dram-ski sukob zbog specifične i kratke radijske forme u kojoj su sve informacije »zamišljanje prema mogućnostima izvođenja« (Vončina 2005: 73) ne utječu na recepciju jer je ona, za razliku od rasprave nakon predstave u kazalištu, potpuno osobna (Rodger, 1982: 8). Junaci su piščevi istomišljenici – nestabilni, proizvoljni, neuhvatljivi intelektualci koji kao da su »bačeni u svijet« (Maroević 2019: 36) odmaranja ili bijega od kolotečine. Ruše se konvencije realistične dramaturgije protagonistovim ponašanjem koje je »lažljivo, nedosljedno i nelogično« (Vončina 2005: 69).

Njih dvoje ili stari vic i *Rođendan* fragmenti su priče u konstrukcijama i podsvijesti. Prva je postmodernistička šarmantna kozerija nekih dvoje (On i Ona) koji konstruiraju život ili priču o nekoliko mogućih života. Dramsko prelazi u pripovjedačko. Didaskalije poput »daje joj do znanja da je bus stao«, »objema joj rukama drži glavu«, »oni ostaju ozbiljni«, »trzne se« i sl. upućuju na nešto složeniji podtekst filma ili kazališta, udaljen od tzv. zvučnog radio-teatra i pisanja za mikrofona u kojem su jezik prostor, vrijeme i lice (Prica 1986: 331). *Rođendan* u oniričkom, podsvijesti i snovima rastvara apsurd priče, a ne apsurd života (Ramljak 2013.), te se ponovno čak i u paraverbalnim obilježjima jezika muško-ženski odnosi pokazuju kao nedostatni.

Dva hipija u tročtvrtinskom taktu slamnigovska su dramska varijanta romana ceste. Protagonisti stopiraju na nekoj cesti. Njihovo je putovanje u riječima:

NIVES: Kao da smo više zaokupljeni organiziranjem putovanja nego samim putovanjem.

SVEN: Mi ništa ne organiziramo. Mi samo imamo odluku. (Stanka.)
Uostalom, i pješačili smo... vozili se brodom. (Stanka.)

Uglavnom se prisjećaju i planiraju, kreću i bježe u vječnom krugu beskonačnosti (Ramljak 2013.). Jezik je ponovno kodiran, nanovo obilježen pretjeranim vizualima u didaskalijama. Zanimljiva je uporaba stanki, vjerojatno pinterovski poticaj, koja označuje trenutak tišine⁷ za glumca i publiku te je izniman dramski efekt jer, Pinterovim riječima, »tako često između dobro poznatih izgovorenih, između nas leže neizgovorene riječi«.

Paško, aliti gluhi gost sve gore načete nespornazume, klapske motive i zabavu, stvarno i zamišljeno, dovodi do nove razine jer je nepozvani gost na uskrsnome slavlju gluhi. Na ideju komunikacijskih kratkih spojeva

⁷ Usp. Zvonimir Bajsić. »Tišina: sinopsis za zvučni esej«. *Čarobni prostor mašte i dokumenta*. Zbornik radova o radiodramskom stvaralaštvu. Zagreb 2004.

dolazi nakon susreta s Pinterovim *Krajolikom* (praižvedenim na radiju BBC 3 1968.; Royal Shakespeare Company 1969.). Beth i Duff su opušteni u naslonjačima, ne čuju jedno drugo u paralelnim monolozima iako sjede nasuprot jedno drugoga, prisjećaju se:

DUFF: You'd missed me. When I came into this room you stopped still. I had to walk all the way over the floor towards you.

[...]

BETH: Oh my true love I said.

Dok Pinter sve što može reći o svojim dramama sažima u tri rečenice: »To je ono što se dogodilo. To je ono što su rekli. To je ono što su učinili« (Pinter, 2013: 8), Slamnig »izrađuje iz jezika predmetiće, nešto kao igračke, koje se može gledati, okretati, spremati, pa opet izvaditi« (Ivanjek, Maleš i Erceg 2004: 188). Nerijetko tako ozbiljna pitanja provlači kroz »komičnu metaforu« (Vončina 2005: 69), dok u Pinterovu dramskom pismu stalno iznad komične podrugljivosti lebdi prijetnja. U toj su finesi oba pisca, duboko uronjena u jezik, bitno različita.

Zajednički nazivnik spomenutih naoko realističnih drama jest suvremenost. Njihovi slično postmodernistički elementi od neimenovanja likova, konstrukcija nekoliko mogućih života, mijenjanja identiteta kroz vrijeme do gotovo filmskih ili kazališnih didaskalija nisu nužno planirani prema akustičkim svojstvima. Junaci obilježeni intelektualizmom i provizornošću u izvedbi zbog mnoštva vizualnih uputa ne mogu dobiti željenu punoću. Dramaturgija jezičnog nesporazuma tu služi kao još jedan jezični eksperiment, dosjetka spremna da nam razgovornom neposrednošću ipak otvori novi te širi prostor književnosti i radiofonije.

POMIRENJE TRADICIJE I INOVACIJE

Maroević (2019: 38) će za Slamnigov radiodramski opus reći kako je riječ o upotpunjavanju proznog opusa. Jedan je od najigranijih autora (od 1959. do 1978. izvedeno mu je ukupno jedanaest radiodrama) te je isključivo pisao za taj medij. Iako, sam priznaje u intervjuu da mu se otvorio kanal za televizijske, pisao bi televizijske, da ga je teatar simulirao, pisao bi teatarske drame (Ivanjek, Maleš i Erceg 2004: 188). Plodnost i raznolikost tadašnje domaće radijske produkcije, kao i bliska suradnja radijskih producenata i mladih dramskih pisaca u Europi, posljedično su uzrokovale važne umjetničke promjene, koje su u našem slučaju ostavile neizbrisiv trag u kanonu, dok su u europskom kontekstu iznjedrile nobelovce.

Pritom je zanimljivo da je izvor komunikacije novodramaturških eksperimenata u oba slučaja bila samoća slušanja specifična za radio. On je otvorio, demokratizirao, pozornicu koja je postala čitav eter bez obzira na relativno malen broj ozbiljnije kritičke recepcije u medijima. S radijem se odgajala i publika (Rodger 1982: 9). Slamnig nas je tu posebno zadužio, bez obzira na eventualne postmodernistički naglašene jezične nespornosti kasnijih radiodrama. Uvođenjem poezije, odnosno stihova u dramu te izravnom uporabom zaboravljenih citata smanjio je animozitet prema starijoj hrvatskoj književnosti te je pokazao kako eliotovski stih itekako može biti prirodan.

U kontekstu hrvatske radiofonije bilo bi iznimno istraživački poticajno da su arhivi Hrvatskoga radija dostupniji u pogledu mrežnih *podcasta* i zvučnih zapisa, ili općenito lakšeg dolaska do same građe kako bi se izvan književnog konteksta svakog pojedinog autora mogao upotrijebiti mozaik s akustičkim svojstvima jer su »pisanje i produkcija važni i nerazdruživi elementi radiodramskog stvaranja« (Arheim, 1936: 110).

LITERATURA

- Arheim, Rudolf. 1936. *Radio*. Faber&Faber Ltd. London.
- Bošnjak, Branimir. 2012. *Radiodramski žanr hrvatske književnosti*. Altagama. Zagreb.
- Grgić, Kristina. 2017. *Trajni dijalog*. Matica hrvatska. Zagreb.
- Hećimović, Branko. 1984. »Geneza i značenje Šoljanovih dramskih metafora i parabola i Kušanovih scenskih igara i satira«. *Dani hvarskog kazališta*. HAZU – Književni krug Split. Zagreb – Split.
- Ivanjek, Željko; Maleš, Branko; Erceg, Heni. 2004. »Ivan Slamnig – O sebi i drugima«. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu* (ur. Branimir Donat). Dora Krupićeva – Matica hrvatska. Zagreb – Metković.
- Ramljak, Ozana. 2013. *Radiodramski opus Ivana Slamniga* (doktorski rad). Filozofski fakultet. Zagreb.
- Perićić, Helena. 2005. Stvarno/nestvarno u radio-dramama Ivana Slamniga. *O Slamnigu – drugi, zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnoga znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet, Dani Ivana Slamniga*. Filozofski fakultet – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Katedra Filologii Slowianskiej. Osijek – Poznan.
- Petlevski, Sibila. 2004. »Kazalište riječi Ivana Slamniga«. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu* (ur. Branimir Donat). Dora Krupićeva – Matica hrvatska. Zagreb – Metković.
- Pinter, Harold. 2013. *Plays 3*. Faber&Faber Ltd. London.
- Prica, Čedo. 1986. »Uvod u radio-dramaturgiju«. *Dani hvarskog kazališta*. HAZU – Književni krug Split. Zagreb – Split.
- Rodger, Ian. 1982. *Radio Drama*. The Macmillan Press Ltd. London – Basingstoke.
- Sabljak, Tomislav. 1999. *Blasfemija čitanja*. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb.
- Slamnig, Ivan. 1987. *Fiorentinski capriccio*. Izdavački centar. Rijeka.
- Slamnig, Ivan. 2019. *Izabrana djela* (priredio Tonko Maroević). Matica hrvatska. Zagreb.
- Szendy, Peter. 2008. *Listen: A History of Our Ears*. Fordham University Press. New York.

- Vončina, Nikola. 1996. *Doba raznolikosti: ljetopis hrvatske radiodrame od 1957. do 1964.* Hrvatski radio. Zagreb.
- Vončina, Nikola. 2005. »Od Kneza do Firentinskog capriccia«. *Republika* LXI, br. 11/12. 62-74.
- Vučičević, Stojan. 2004. »Zavičajni dnevnik Ivana Slamniga«. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu* (ur. Branimir Donat). Dora Krupićeva – Matica hrvatska. Zagreb – Metković.

SLAMNIG'S GLORIOUS MEDITERRANEAN INDIFFERENCE IN RADIO DRAMA *CAPRICE*

A b s t r a c t

Although Slamnig's radio dramatic work can be analysed as an extension of his prose, and somewhat even poetry, this paper will try to connect his eleven radio dramas, collected in the »Firentinski capriccio« (1987) with the revolution of dramaturgical structure in the 50's and 60's of the past century (Rodger 1982: 5), through limited radiophonic optics and dialogue. Slamnig's famous creative reconciliation of convention and innovation, tradition and modernity (Maroević 2019: 40) is deeply implanted into special form of language.

Key words: Ivan Slamnig; radio drama; new dramaturgy; language